A Ph.-E. Legrand
affectueux souvenir
P. J.

PAUL JAMOT

CARPEAUX

PEINTRE ET GRAVEUR

EXTRAIT DE LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*

3e PÉRIODE, T. 40, SEPTEMBRE 1908

PARIS

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

106, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 106

—

1908

853
277J36

PAUL JAMOT

CARPEAUX

PEINTRE ET GRAVEUR

EXTRAIT DE LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*

3e PÉRIODE, T. 40, SEPTEMBRE 1908

PARIS

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

106, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 106

—

1908

QUADRILLE IMPÉRIAL A COMPIÈGNE, DESSIN PAR CARPEAUX
(Musée du Louvre.)

CARPEAUX

PEINTRE ET GRAVEUR

PORTRAIT DE CARPEAUX PAR LUI-MÊME
(Musée de Valenciennes.)

« Du peintre mieux vaudrait ne rien dire... On ne réussira pas à introduire Carpeaux parmi les peintres du XIX^e^ siècle[1]. »

J'ai été, je l'avoue, déconcerté de rencontrer cette dédaigneuse condamnation, dans l'étude, d'ailleurs si libérale et si compréhensive, que mon ami M. André Pératé a consacrée ici même au dernier Salon d'Automne. Car j'ai l'agréable habitude d'être le plus souvent d'accord avec lui. Il me pardonnera si ces notes, préparées depuis longtemps, prennent l'apparence d'un plaidoyer qu'il a rendu nécessaire. Je serais heureux de rassurer ceux à qui les peintures, esquisses et dessins de

1. André Pératé, *Le Salon d'Automne* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1907, t. II, p. 386).

Carpeaux ont suggéré, quand ils les virent rassemblés au rez-de-chaussée du Grand Palais, des conclusions justement contraires. Ceux-là, ayant éprouvé devant les morceaux qu'une vente publique dispersa voici près de deux ans, la « joyeuse surprise » dont parle M. André Pératé, restent et resteront fidèles à leur première émotion, puisqu'on ne leur donne aucune raison valable de s'en désabuser.

Le sculpteur, dont la gloire semblait depuis longtemps hors d'atteinte, faudra-t-il qu'on soit réduit à le défendre, lui aussi ? Persécuté par l'Institut pendant toute sa vie, il ressent de tels dégoûts, qu'il pense à s'expatrier en 1872, trois ans avant sa fin prématurée. N'est-ce pas une aventure singulière qu'aujourd'hui, après trente ans écoulés, certains délicats paraissent las d'entendre célébrer l'indépendance de son génie et les bienfaits de son influence? Quel chagrin pour lui, s'il eût pu prévoir qu'on voudrait découvrir du convenu et de l'artificiel jusque dans celles de ses œuvres qui, à leur apparition, soulevèrent chez les partisans de l'École les indignations les plus violentes ! « Il y a », dit M. Pératé en songeant à l'*Ugolin* et même à l'*Apollon* de l'Opéra, « il y a de l'académisme dans cette victime des académies. » Cette boutade n'est pas seulement injuste ; elle est ingrate ; car elle néglige la reconnaissance due à un maître qui fut à la fois le légitime héritier de nos plus saines traditions et l'annonciateur du meilleur avenir.

Elles sont toujours bonnes à citer, les paroles si généreuses que le marquis de Chennevières, alors directeur des Beaux-Arts, prononça sur la tombe de Carpeaux, et dans lesquelles il eut le très grand honneur d'exprimer le jugement de l'histoire : « ... quand une école va tourner à la froideur, à la petite manière et à l'affaissement, s'il survient un homme qui lui rappelle que la vie est quelque chose dans la représentation des êtres vivants, et qu'une société aussi mouvementée que la nôtre ne peut guère s'exprimer que par le mouvement; si, par l'exemple de ses œuvres, il fait rentrer cette école dans la tradition constante des plus illustres artistes de son pays, nous pouvons proclamer hautement qu'il a bien mérité de ce pays et que son nom a droit d'être inscrit sur la liste de ses plus glorieux enfants. »

L'histoire de la sculpture en France, depuis un siècle, est dominée par quatre noms : Rude, Barye, Carpeaux, Rodin. On l'a dit et redit; mais il y a des vérités qu'il ne faut pas laisser oublier et aux dépens desquelles il est dangereux de chercher du nouveau. Ces quatre noms forment deux groupes qui remplissent deux

périodes glorieuses. L'art de Rude et de Barye se rattache encore à celui de David. Sauf dans l'*Ugolin*, chef-d'œuvre de sa jeunesse, Carpeaux prépare Rodin plus qu'il ne continue Rude. Il rejoint Houdon à Rodin. Si, comme il n'est pas interdit de le croire, le bas-relief exposé au dernier Salon d'Automne par M. Maillol marque pour la sculpture une évolution nouvelle, déjà indiquée par les précédents efforts du même artiste, on peut excuser les jeunes gens qui jugeraient inutile aujourd'hui d'interroger l'œuvre de Carpeaux. Aussi bien ne se détournent-ils pas, avec respect, de Rodin lui-même? Mais, en paraissant réagir contre ces deux maîtres, ils ne sauraient dissimuler ce qu'ils leur doivent. De tout temps, les fils ont pris volontiers le contre-pied des idées paternelles, et cependant c'est de leurs pères qu'ils ont reçu la force même de les combattre. Si, dans la chaleur de la lutte, ils sont injustes, la postérité ne le sera pas et saura voir l'enchaînement ininterrompu qui leur échappe.

Il est impossible qu'un sculpteur ne soit pas un dessinateur, et, s'il a du génie, les croquis où s'annonce la première pensée d'une statue ou d'un groupe auront le même intérêt et la même beauté que tel crayon où un grand peintre a cherché l'ordonnance de son œuvre.

Avec quelle pieuse émotion ne considérons-nous pas aujourd'hui la mince feuille de papier quadrillé sur laquelle Carpeaux crayonna fougueusement, en une minute d'inspiration, le groupe fameux qui devait illustrer la façade de l'Opéra (collection Jacques Doucet)! On sait que la *Danse* avait été d'abord attribuée à Eugène Guillaume. Carpeaux, à qui revenait la *Musique*, en avait ébauché aussitôt une maquette en terre d'un caractère puissant et grave. « Mais la *Danse* n'inspirait pas Guillaume et il offrit à Carpeaux un échange qui fut accepté. Convoqué chez Garnier, Carpeaux fit immédiatement devant lui un croquis du groupe absolument tel qu'il fut exécuté depuis[1]. » Cette anecdote est confirmée par le témoignage de Garnier lui-même, dans son livre sur *Le Nouvel Opéra*[2]. Mais, d'après Garnier, le dessin exécuté devant lui par Carpeaux, à la plume et non au crayon, ne serait pas celui qui appartient aujourd'hui à M. Jacques Doucet. Le croquis dont il donne la reproduction présente avec l'œuvre réalisée de très grandes différences : seule la figure centrale de l'*Apollon* est reconnaissable. Entre ce premier croquis et celui de la collection Doucet se placent sans doute les recherches pour les diverses figures du groupe, qu'on peut voir au

1. Charles Carpeaux, *La Galerie Carpeaux*.
2. Cité par Ernest Chesneau, *Le Statuaire J.-B. Carpeaux*, p. 110.

*

musée de Valenciennes. C'est quand son projet se trouva suffisamment mûri par ces études de détail que Carpeaux jeta sur le papier le dessin au crayon de la collection Doucet. Et cela ne diminue en rien l'intérêt de ce document : il n'en est que plus précieux pour nous. Car, s'il ne représente pas la première étape du travail de Carpeaux en présence de la commande dont il venait d'être chargé, il est le premier état de la conception définitive; il nous montre comment, après les tâtonnements inévitables, elle apparut tout d'un coup à son imagination avec ce caractère de nécessité qui fait dire à l'artiste : « J'ai trouvé ! »

Études préparatoires d'œuvres que nous avons admirées dans le marbre ou dans le bronze, projets de monuments qui n'ont pas été exécutés, les croquis de l'*Ugolin*, de la décoration du Pavillon de Flore, d'un tombeau pour la marquise de La Valette, d'un monument en l'honneur de l'avocat Billault, d'une *Jeanne d'Arc* rêvée, d'un groupe de *Paul et Virginie*, d'une statue, destinée au Panthéon, de *Saint Bernard prêchant la Croisade*, prouvent la même spontanéité d'invention, la même verve qui indique le mouvement par les balafres impatientes et sûres de la plume ou du crayon.

Il est plus rare qu'un sculpteur se serve du pinceau et de la couleur quand il médite des œuvres qu'il devra réaliser avec l'ébauchoir[1].

Carpeaux avait déjà pris cette habitude au temps de son séjour à la Villa Médicis, comme en témoignent les esquisses peintes du *Pêcheur napolitain* et de l'*Ugolin*. La belle étude de nu qui appartient aujourd'hui au musée de Valenciennes, et où l'on reconnaît le corps vivant et souple de la *Flore*, n'est pas le moins intéressant exemple d'une méthode qui, sans oublier son objet final, cherche volontiers une aide dans les ressources de la peinture.

Mais innombrables sont les études dessinées ou peintes qui ne trahissent aucune préoccupation de sculpteur ; et ce sont celles-là qui nous touchent le plus.

L'amour de la vie, du mouvement et de la couleur qui donne un caractère presque pictural à des œuvres comme le groupe de la *Danse*, le bas-relief de *Flore*, la *Fontaine du Luxembourg*, devait

1. Il faudrait, quand il s'agit de Carpeaux, dire : avec la main, si l'on en croit Philippe Gille, cité par Ernest Chesneau (*Le Statuaire J.-B. Carpeaux*, p. 203) : « Il ne se servait pas de l'ébauchoir, et ses doigts faisaient la plus grande besogne. De temps en temps, il s'emparait d'un morceau de bois quelconque, et s'en servait en guise d'outil improvisé. »

inspirer à Carpeaux l'ambition de traduire, sur le papier ou sur la toile, son émotion directe devant la nature. Pour faire de lui un peintre véritable, il suffisait d'un don en quelque sorte manuel et d'une facilité qui ne lui ont certes pas manqué. Si c'est à la matière et aux moyens de la sculpture qu'il a confié ses créations les plus fortes, il a toujours eu un œil de peintre sensible au spectacle fugitif et sans cesse renouvelé de la vie quotidienne. Il eut le don, et il voulut l'avoir. Dès le temps de sa pension à Rome, l'exemple des grands génies de la Renaissance l'obsède, et particulièrement celui de Michel-Ange, qui représente pour lui la passion et la vie, et en qui son instinct vénère le plus magnifique modèle de l'artiste universel qu'il aurait voulu être lui-même : peintre, décorateur, sculpteur, architecte.

Un mois avant sa mort, alors qu'il n'est déjà plus qu'une ombre désespérée, c'est à Michel-Ange qu'il dédie ses derniers enthousiasmes : il célèbre à sa façon le quatrième centenaire du grand Florentin, en fleurissant de ses mains moribondes une statuette de Michel-Ange enfant. Parmi les meilleures joies de sa vie d'artiste, un souvenir ne cessa pas de le hanter : celui des paroles prononcées en 1862 par la princesse Borghèse devant l'*Ugolin*, dans l'atelier de la Villa Médicis. Il semblait à cette âme ardente et fruste, où l'amour désintéressé de l'art se mêlait à un désir ingénu de gloire et d'aristocratie, que l'admiration de la grande dame, descendante par le sang de l'illustre Vittoria Colonna qu'aima Michel-Ange, consacrât dans le fils du maçon de Valenciennes un descendant par le génie du maître dont il avait fait son dieu. Et n'est-ce pas à Michel-Ange encore qu'il pense, quand il songe à des fresques ou quand il jette sur le papier des projets d'architecture ?

Comme tous les vrais artistes, Carpeaux a couru les musées, passionnément, à l'aventure : de nombreux dessins, parfois exécutés de souvenir[1], nous instruisent de son culte pour les chefs-d'œuvre de toutes les époques. Bien que nous connaissions de lui maint croquis d'après le *Penseur* et le *Moïse*, et la *Vierge* de Bruges et la *Pietà* de Saint-Pierre, n'est-il pas curieux que, dans l'œuvre de Michel-Ange, il revienne toujours aux grandes compositions peintes, à la Chapelle Sixtine ? L'*Ugolin* fut préparé par de nombreuses études

1. En marge d'un croquis à la plume fait de souvenir (album de l'École des Beaux-Arts), on lit ces mots jetés au hasard, dans tous les sens du papier : « Où est donc ma mémoire, ô Raphaël ?... Heureux ceux qui savent... Je suis un âne... Je ne sais rien... Et toi, Michel-Ange, que ne m'aides-tu, génie sublime ? »

du *Jugement dernier*. Sauf Michel-Ange d'ailleurs, les maîtres qu'il interroge avec prédilection sont ceux surtout qui ne furent que des peintres. C'est Delacroix, c'est Géricault, et on comprend qu'il aimât encore en eux des passionnés, des révolutionnaires. On est plus surpris de trouver dans l'album donné au Louvre par le prince Stirbey un croquis, assez attentif, d'après la *Françoise de Rimini* d'Ingres, ou un crayon d'après la *Femme de van Eyck*. Cependant, d'autres copies, interprétations libres sans doute, mais faites avec amour, nous intéressent davantage, parce qu'elles datent de l'époque où Carpeaux est en pleine possession de son originalité. A côté des géants dont il admire, dont il voudrait, dont il a su parfois, s'assimiler la mâle puissance, il s'adresse, en écoutant désormais les seuls ordres de son instinct, aux génies plus subtils, plus voluptueux, à ceux qui ont rendu le moëlleux de la chair féminine, à ceux qui ont pénétré les secrets de l'enveloppe, à ceux qui ont su capter dans les lacs d'un sourire l'énigme de la personnalité humaine.

Le sourire de l'*Apollon*, de la *Flore*, de *M^lle Fiocre*, de la *Duchesse de Mouchy*, exprime plus et mieux que le plaisir : il est le clair symbole par lequel un artiste nerveux et sensible traduit la force mystérieuse qui maintient en chacun de nous la vie. C'est donc sans surprise que nous voyons Carpeaux rechercher dans l'histoire de l'art les plus illustres sourires, celui de Léonard et celui de Corrège, celui de Houdon et celui de Prud'hon. *Vénus, Mars et l'Amour*, grande étude pleine de charme et d'abandon, témoigne de son admiration pour le peintre de l'*Antiope*, et mérite une place dans notre souvenir à côté des célèbres copies de Manet ou de Fantin-Latour d'après la *Vierge au lapin*, l'*Embarquement pour Cythère* ou les *Femmes d'Alger*. Il fait, par un dessin très poussé, ses dévotions à la *Joconde*. Ailleurs, devant le *Voltaire* de Houdon, il saisit d'un crayon rapide l'esprit et le feu dont le sculpteur anima ce masque de vieillard décharné, que soutient la seule volonté de vivre. Et comme l'on conçoit sa tendresse pour cette *M^me Jarre*, qu'on a parfois appelée la « Joconde française » ! Le dessin qu'il nous en a laissé ne se pique pas de fidélité littérale, mais il est délicieux : c'est Prud'hon, et c'est Carpeaux; s'il n'y avait quelque différence entre les modes du premier Empire et les ajustements du second, nous pourrions presque croire qu'une ressemblance fortuite nous abuse, et que cette gracieuse et vivante image reproduit les traits d'une de ces grandes dames dont les bustes du sculpteur perpétuent pour nous l'élégance et la spirituelle animation.

Carpeaux ne ressemblait pas à ces artistes, parcimonieux de leur verve et de leurs loisirs, qui, enfermés dans leur atelier, préparent lentement, sans regarder autour d'eux, une œuvre dont rien ne saurait les distraire. Même dans les périodes où il est le plus occupé par ses grands travaux de sculpteur, il reste l'homme dont parlent les Goncourt : « C'est un artiste capable de faire un croquis en omnibus[1]. » Il s'était ardemment plongé dans la vie de son temps. Si son désir de jouissance s'est traduit quelquefois par des

LES ENFANTS DE CARPEAUX, DESSIN PAR CARPEAUX

(Collection de M. Jacques Doucet.)

vanités puériles, si l'on s'étonne un peu de la fascination qu'exercèrent sur lui les prestiges de la cour impériale et si l'on sourit du grand homme qui souhaita, dit-on, un titre de baron, il ne faut pas juger trop sévèrement ces passions naïves, puisqu'elles ont fait de lui l'historien le plus lyrique à la fois et le plus vrai d'une société dont personne n'a mieux compris la grâce nonchalante et le voluptueux laisser-aller. Cette évocation d'un temps, elle est comme concentrée dans les admirables bustes des hommes et des femmes du second Empire, qui, comme les créations des poètes, vivent de la vie

1. *Journal*, 3 septembre 1865.

individuelle la plus intense, tout en ayant pour la postérité la valeur de types synthétiques : elle se répand en indications fragmentaires, mais non moins émouvantes, dans d'innombrables croquis, dessins, ébauches, études peintes.

Carpeaux avait toujours sur lui un album ou un calepin sur lequel il enregistrait, au cours de ses flâneries, tout ce qui intéressait un instant sa curiosité. La plupart de ces carnets de poche nous ont été conservés, grâce à la pieuse libéralité du prince Stirbey. Cet ami exemplaire, dont le dévouement sut adoucir une longue agonie physique et morale, les avait reçus de la main du maître mourant : s'inspirant des désirs exprimés par Carpeaux lui-même dans un testament que des circonstances juridiques avaient frappé de nullité, il en fit trois parts, qu'il attribua, l'une au musée du Louvre, l'autre au musée de Valenciennes et la troisième à la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts. Les plus anciens remontent à 1846 et aux années suivantes. C'est le temps où, élève de la « Petite École » dirigée par Belloc, puis de l'École des Beaux-Arts, Carpeaux erre, gamin ardent et famélique, à travers la grande Ville qu'il rêve de conquérir. Parmi les études d'après l'antique ou les projets de compositions scolaires qui sont les travaux indispensables du candidat au Prix de Rome, on rencontre déjà des preuves nombreuses de sa sensibilité en éveil et de son instinct de la vie moderne. Un peu plus tard, le pensionnaire de la Villa Médicis court la campagne romaine, notant les types et les attitudes des paysans, et même les paysages. Il reste fidèle à l'habitude prise jusqu'aux années douloureuses de la fin. Tout tente sa verve ou son observation : scènes de la rue ou de la campagne, impressions notées dans l'intimité de la famille ou dans les soirées mondaines, études de nu, études d'enfants ou de vieillards, portraits, caricatures, paysages, effets de ciel, compositions allégoriques ou religieuses, scènes dramatiques vues ou imaginées. Le choix du motif et de l'effet est toujours celui d'un peintre. Les jeux de l'ombre et de la lumière l'attirent autant que les formes ou les expressions. Avec du noir et du blanc il fait de la couleur, soit qu'à Rome il groupe des contadines sur l'escalier d'une église qu'envahit un grand pan d'ombre, ou des paysans à cheval qui poussent un troupeau de bœufs sous la voûte d'une des portes urbaines, soit qu'en France il soit séduit par l'humble mystère d'une chambre où des buveurs sont attablés devant les rideaux d'une fenêtre, ou par l'atmosphère brillante d'un salon dont la lumière est concentrée autour d'une pianiste et d'un

chanteur qu'écoutent des auditeurs dans des attitudes diverses [1].

Les albums de Carpeaux nous racontent ainsi, en même temps que l'histoire de sa vie, de ses sentiments, de ses impressions, l'histoire de son temps. Ici deux feuillets, d'un charme prud'honien, dont l'un appartient aujourd'hui à M. Jacques Doucet, groupent les têtes de ses enfants amoureusement étudiés dans leur sommeil. Là c'est *Gounod au piano*. Ailleurs ce sont les émouvants croquis faits au jour le jour pendant le siège de Paris : la *Manifestation devant la statue de Strasbourg* (collection Doucet), l'*Espion*, des *Transports de blessés*, une *Réquisition de chevaux*.

Tous les procédés lui sont bons : plume, lavis, mine de plomb, fusain, crayon noir, sanguine, pastel, gouache, aquarelle, grisaille, huile, pointe du graveur. Cependant les aquarelles sont plutôt rares : le métier lui semble sans doute trop sage et la matière trop mince.

Dans son ouvrage sur les *Graveurs du XIX^e siècle* [2], M. Beraldi avait déjà, en 1886, signalé deux eaux-fortes de Carpeaux, dont il avait vu des épreuves chez le peintre Giacomelli, et il en louait la verve vigoureuse. Ce sont deux *Bacchanales d'enfants :* ici les enfants traînent un chariot, là ils jouent avec un âne monté par un petit faunin. M^me^ Clément-Carpeaux possède encore ces deux planches [3], avec une autre, qui représente des *Brigands calabrais*. A ces trois cuivres, qui ont figuré aux expositions de l'École des Beaux-Arts en 1894 et du Salon d'Automne de 1907, s'ajoutent quatre planches appartenant au musée de Valenciennes. Elles datent de 1860 les premiers essais de Carpeaux aquafortiste. Ce sont :

1° *Enfant debout écrivant sur une tablette* ; au bas, de la main de Carpeaux, l'indication suivante : « Première gravure, à mon jeune ami Paul Foucart, Jean-Baptiste Carpeaux, 1860. »

2° *Buste de jeune fille* (1860).

3° *Divuy* (1860). C'est la caricature d'un bourgeois en redingote, coiffé d'un chapeau haut de forme. Carpeaux l'a surpris sur le pas de sa porte, menaçant de sa colère quelques mauvais plaisants qui venaient de lui faire une farce d'atelier.

1. Ces quatre dessins se trouvent dans l'album du Louvre ; il y a une variante des *Buveurs* dans l'album de l'École des Beaux-Arts.

2. T. IV, p. 68-69.

3. Elle a bien voulu nous autoriser à reproduire celle qui illustre, en cul-de-lampe, la fin de cet article.

4° *Notre-Dame du Saint-Cordon.* En 1008, la Vierge délivra Valenciennes de la peste qui la ravageait, en jetant autour de la cité un immense cordon qui arrêta le fléau. Cet évènement est encore célébré, le 8 septembre de chaque année, par une procession et un pèlerinage. L'eau-forte de Carpeaux est inspirée par la légende locale qui a donné son nom à l'église principale de la ville, Notre-Dame du Saint-Cordon. Cette dernière planche ne figure pas dans l'ancien catalogue du musée, ayant été achetée en 1898 à la vente après décès de l'avocat Foucart, ami et premier protecteur de Carpeaux. Les autres sont inscrites sous les nos 78-81. Les nos 82 et 83 (études de têtes et grotesques) sont sans doute des eaux-fortes du jeune Paul-Émile Foucart, retouchées par Carpeaux, comme l'indique la signature : « *Carpeaux et P. Foucart fecerunt, 1860* ».

Enfin, pour compléter jusqu'à plus ample informé le catalogue de l'œuvre gravé, il faut signaler deux pièces dont M. Alfred Beurdeley possède de bonnes épreuves. Sur l'une, qui est une feuille de croquis divers, on voit le profil d'une tête antique, rappelant les belles effigies des monnaies siciliennes : une *Louve romaine*, et un paysage. L'autre est datée de 1874 et porte une dédicace (« à l'ami Marcellin ») : c'est le portrait d'un vieil homme barbu, avec un foulard autour du cou et un chapeau mou sur la tête. Elle n'a pas la même sûreté; le cuivre semble égratigné d'une main tremblante; la facture, autant que la date, évoque les années de souffrances et de maladie.

Si les planches de Carpeaux ne nous offrent rien de comparable à la rare beauté qu'un autre maître de la sculpture, M. Rodin, a su mettre dans ses précieuses eaux-fortes, elles ont cependant pour nous plus qu'un intérêt de curiosité. *Notre-Dame du Saint-Cordon* est une composition très curieuse, où la trouvaille du geste, la grâce du sentiment et le charme de l'enveloppe font oublier une certaine mollesse de la technique. Au contraire, Carpeaux semble tout à fait maître de son métier dans la feuille de croquis appartenant à la collection Beurdeley.

Carpeaux ne demande à la gravure qu'une distraction intermittente. Le crayon et le pinceau furent en tout temps pour lui des instruments aussi familiers que l'ébauchoir. Son instinct de coloriste le pousse à rechercher, comme l'avait fait son illustre compatriote Watteau, la chaleur que donne au dessin la combinaison du crayon noir et de la sanguine sur le papier teinté. Dans l'album du Louvre, le même feuillet réunit deux charmants exemples de cette

manière. Ce sont deux profils de femmes : l'une a sur la tête une mantille blanche, l'autre est coiffée d'une toque noire et drapée dans un châle rayé de noir et de rouge. A côté de cette page, il y a des caricatures, également au crayon noir et à la sanguine, où la ligne en mouvement est saisie par un trait à la fois onduleux et

ÉTUDE DE JEUNE FEMME, PAR CARPEAUX

nerveux qui rappelle le dessin de Daumier. D'ailleurs, pour qui parcourt les albums du Louvre, de Valenciennes, de l'École des Beaux-Arts, la variété, la spontanéité prime-sautière de ces deux ou trois mille croquis n'en sont pas le moindre charme. Carpeaux est original, même quand il paraît seulement exercer sa gaminerie ou sa virtuosité. Avec du fusain et un peu de pastel, il s'amuse à disposer sur du papier gris une bassine et des légumes, et il écrit en marge : « Pour singer la façon de composer de Vollon[1]. » Mais son

1. Musée de Valenciennes.

dessin n'est-il pas plus près de Chardin que de Vollon? Un autre jour, il prend une feuille de buvard rose, il étale l'encre, comme en se jouant, tantôt frottant le papier avec le dos de la plume pour obtenir de beaux noirs veloutés, tantôt le zébrant de traits qui crachent; quelques touches de craie avivent le point lumineux du front, et c'est l'*Homme à la bouche ouverte* du musée de Valenciennes. Mais à tout il préfère le papier gris ou bleu, souvent assez foncé, sur lequel le crayon Conté court en frottis légers, balafre les ombres de hachures violentes, souligne d'un trait écrasé la structure d'un visage ou le contour d'un corps, tandis que des rehauts de blanc font saillir les reliefs ou miroiter les lumières. C'est ainsi qu'il exprime les caractères et les attitudes, les costumes et les jeux de la clarté dans l'admirable dessin, *Quadrille impérial à Compiègne*, qui est récemment entré au Louvre [1], après avoir figuré à l'Exposition centennale de 1900. Mais ce sont aussi les mêmes moyens que Carpeaux a employés dans tant de croquis rapides, qui, pour la vérité, le mouvement et la plénitude de l'effet, ne le cèdent pas aux crayons les plus achevés, et qui, avec quelque chose de plus nerveux, ont autant de charme que les plus libres.les plus souples, les plus colorés dessins de Fragonard.

Carpeaux avait toujours pratiqué la peinture. Il avait vingt et un ans quand, à la suite d'une sorte de gageure avec son ami Bruno Chérier, il peignit ce *Vieux Sergent* qui appartient aujourd'hui à M. Jules Pillion. C'était en 1848, au moment où il exécutait pour la maison de M. J.-B. Foucart, à Valenciennes, une frise inspirée de Béranger : *La Sainte-Alliance des Peuples*, tandis que son ami, qui devait illustrer en des panneaux décoratifs d'autres chansons alors fameuses, avait résolu de commencer par celle du *Vieux Sergent* [2].

Il n'abandonne pas ses pinceaux pendant les années qu'il passe à la Villa Médicis. Parmi de nombreuses études faites dans la campagne romaine ou dans les ruines de la Ville Éternelle, une *Vue du Tibre*, toile importante et très poussée, qui reproduit presque un des motifs aimés de Corot, s'impose à la mémoire par ses architectures solidement établies, peintes avec précision, mais sans sécheresse, par sa lumière dorée et ses colorations fauves.

Il aime la pâte généreuse, qu'il manie avec une virtuosité instinc-

1. Vente Carpeaux, 14 décembre 1906.

2. Bruno Chérier, qui fut un excellent ami et un détestable peintre, a malheureusement repeint à sa guise la toile ébauchée par Carpeaux; mais il en a sans doute respecté la composition.

tive et qu'il jette sur la toile, comme les boulettes de terre d'une maquette, en taches, en éclaboussures, en larges coulées. Même dans les esquisses les plus sommaires, la structure est d'un sculpteur; mais la sensation initiale est bien d'un peintre, qui part d'une vision colorée des choses et que préoccupent les problèmes de l'éclairage.

BAL AUX TUILERIES, PAR CARPEAUX

(Musée du Louvre.)

Ces qualités de structure font, avec l'accent de la vie, la forte beauté des portraits qu'il a peints ou ébauchés aux diverses époques de sa vie : c'est le visage gras et bon enfant de M. de Bouillon (musée de Valenciennes), le masque émacié de Carpeaux le violoniste, frère de l'artiste, et la grande esquisse de la *Marquise de Cadore*, où le mystère de l'enveloppe et un certain aspect d'apparition semblent annoncer Carrière (collection Jules Pillion, à Valenciennes), — et surtout les diverses effigies qu'il nous a laissées de

lui-même. La plus complète est peut-être celle qui est datée de 1872[1]. Une autre, un peu antérieure, donnée par le marquis de Piennes au musée de Valenciennes en 1903, est un morceau vigoureux, où le visage coloré se modèle en pleine pâte, où les rouges de la veste et ceux du fond se juxtaposent en accords riches et pleins. Mais la plus émouvante, et non la moins belle, est celle que l'artiste exécuta dans l'automne de 1874, un an avant sa mort, et qui est probablement une de ses dernières peintures[2]. Ce masque ravagé, ces joues creuses aux pommettes saillantes, ces yeux clignés, dont le regard reste aigu sous le front puissant que couronnent les mèches grises des cheveux, évoquent pathétiquement les souffrances de la maladie qui minait depuis plus d'un an déjà, et qui allait bientôt terrasser, à l'âge de quarante-huit ans, le grand artiste si passionnément épris de la vie[3]. Une *Étude de jeune femme*, qui est traitée

1. Reproduite dans le *Carpeaux* de M. Léon Riotor (p. 193), qui la donne comme appartenant à Mme Carpeaux. Ayant visité l'atelier du boulevard Exelmans un an avant la mort de Mme Carpeaux et y étant retourné depuis cette mort, je n'y ai pas vu ce portrait.

2. Elle appartient à Mme Clément-Carpeaux. Une autre toile, où la tradition de la famille veut voir un portrait de Carpeaux par lui-même, a été donnée au Louvre, après la mort de Mme Carpeaux, par sa fille. Quoique le caractère iconographique en soit assez différent des effigies du maître qui viennent d'être énumérées, on peut, pour ne pas contester la tradition, la considérer comme une étude de fantaisie où, tout en se prenant lui-même comme modèle, Carpeaux se serait plu à se travestir en portrait vénitien.

3. Une lettre adressée par Carpeaux au marquis de Piennes, quelques mois auparavant, est le douloureux commentaire de ce portrait. L'écriture, tremblée, saccadée, est aussi émouvante que les phrases du texte, tour à tour brèves comme des cris ou confuses comme des gémissements. Le revers porte un dessin à la plume, où le pauvre malade a voulu sans doute se représenter dans ce corps exsangue, semblable à un Christ descendu de la Croix, que soutiennent les médecins et les amis affligés. M. de Piennes, ayant trouvé cette lettre inédite dans ses papiers, l'a récemment (31 juillet 1906) jointe aux précieux documents donnés par lui au musée de Valenciennes. M. Jules Pillion, conservateur du musée, m'a libéralement autorisé à la publier :

« 3 h. du matin,
25 mai 1874.

« Cher ami,

« J'ai tant souffert depuis que vous m'avez assisté dans les douloureux effets de la sonde, que je ne croyais plus vous revoir. Je suis resté sans connaissance dans le bain pendant une heure. Après cela, j'ai été pris d'un tremblement nerveux tel que la baignoire tremblait avec moi. Les dents se heurtaient avec violence. Enfin on me retira du bain avec une attaque nerveuse qui ébranlait mon être avec une telle violence que le cerveau en eut une dangereuse atteinte. Depuis ce jour-là, je n'ai plus d'espoir. Je vois s'approcher le terme de mes forces. M. Demagniez (?) veut recommencer mardi après-demain les cautérisations. Mais en vérité, je ne

comme un portrait, et où il a su rendre, sans verser dans la caricature, l'asymétrie du visage de son modèle, illustre d'un exemple frappant une théorie qui lui était chère sur ces « déviations de l'absolu » que l'artiste doit accuser afin de caractériser les races et les individus.

Mieux encore que dans les portraits, Carpeaux manifesta ses dons exceptionnels de couleur et d'imagination dans une série de compositions qui ne sont sans doute que des ébauches, mais des ébauches pleines de saveur, d'accent et de vie, et qui, à leur beauté propre, ajoutent le plus puissant intérêt documentaire. C'est le *Thé aux Tuileries*, les *Trois Empereurs causant après dîner* autour d'une table qu'entourent l'Impératrice, Mme de Metternich et le comte de Bismarck, symboles non voulus des illusions présentes et du redoutable avenir; le *Bal dans la Salle des Maréchaux*, où les souverains, assis sur une estrade, contemplent la foule tournoyante des couples parés et dansant, *Le Sultan et son escorte sortant du Jardin des Tuileries par la grille de la Concorde*, enfin les deux *Bals aux Tuileries*, qui ont été récemment acquis par le musée du Louvre [1].

Carpeaux prenait des notes dans le monde et jusque dans les soirées de Compiègne ou des Tuileries. L'« artiste capable de faire un croquis en omnibus » n'oubliait ni son carnet ni son crayon, quand il endossait son habit de cour. C'est dans le fond de son chapeau qu'il

me sens pas la force de supporter de suite la violence de ce traitement qui supprime les fonctions de la vessie et me jette dans les horribles épreuves de la sonde et les suites nerveuses dont je vous parle qui ravagent le peu d'espoir qui me reste.

« Mes nuits se passent à me tordre de douleurs nerveuses. Mes journées sont plus supportables, mais pleines de souffrances. Le travail est impossible dans cet état. Me voilà donc réduit à néant. Que je suis donc malheureux et combien je souffre physiquement et moralement! Ne me laissez pas, mon bien cher ami, je ne veux plus que vous, assistiez (*sic*) [il faut comprendre : je ne veux plus que vous pour assister] à mes opérations de sondages. Votre présence d'un instant me fait tant de bien que je viens vous prier avec ferveur de ne pas me priver de vous serrer la main. Quelle affreuse nuit je passe! Quelles horribles souffrances nerveuses! Je ressemble aux Damnés du Dante; il ne manque que le feu extérieur et des... pour être dans les châtiments dont parle le sublime Poète.

« L'Impératrice et le Prince Impérial ont fait prendre de mes nouvelles par M. Pietri, hier matin. Je suis bien sensible à cette marque de souvenir.

« A bientôt, j'espère vous voir, et à vous de tout mon cœur.

Bte Carpeaux. »

griffonna ces vivantes et expressives et véridiques silhouettes de Napoléon III debout, assis, saluant, écoutant. Il est étrange et regrettable qu'il n'ait pas eu l'occasion d'exécuter, d'après le modèle vivant, le buste de cet empereur qu'il aimait sincèrement, et dont ses croquis rendent si bien l'attitude affaissée, indécise et pourtant élégante [1]. Le crayon de Carpeaux fut fidèle au souverain détrôné jusqu'après la mort : le dessin fait devant le cercueil sans gloire de Chislehurst est, en même temps qu'un suprême et pieux hommage, le mélancolique témoin du dénouement que la destinée donnait à dix-huit ans de prospérité trompeuse [2].

Mais Carpeaux, qui n'avait rien d'un philosophe politique, ne prévoyait pas plus que tant d'autres cette fin tragique, lorsque, parmi les triomphes de la deuxième Exposition Universelle, il peignait ses *Bals aux Tuileries*. Le brio endiablé du pinceau, l'éclat des couleurs et des lumières ennoblissent la criante vérité de l'observation, et haussent sans effort jusqu'à la poésie les scènes de luxe et de rires, de plaisir et de gloriole que furent alors les fêtes de la Cour. Ici, dans une atmosphère dorée par la clarté des lustres, la comtesse de Castiglione, travestie en magicienne, se penche, apparition splendide, vers les saluts d'une foule animée, mouvante, bigarrée, tandis que l'Empereur, dont le bras la conduit, sourit distraitement, drapé dans le manteau vénitien qui couvre son uniforme. Là, l'impératrice Eugénie ouvre le bal avec le tsar Alexandre : l'élégante et onduleuse silhouette de l'une, la droite et svelte stature de l'autre dominent les têtes inclinées des hommes en habits de gala et les épaules nues des femmes parées.

Ces brillantes esquisses ne font-elles pas penser que Carpeaux de Valenciennes, le sculpteur qui a si bien compris la fine et nerveuse figure du Valenciennois Watteau, aurait pu être une sorte de Watteau du second Empire, le peintre de nouvelles *Fêtes galantes* à la fois réelles et rêvées?

Quel contraste que la grande toile où il a évoqué un tout autre souvenir de cette même année 1867! C'est le *Retour des Souverains de la Grande Revue :* le coup de pistolet de Berezowski jetant le désarroi dans la foule massée au Bois de Boulogne, près de la Cascade, pour voir passer le cortège impérial. Des touches sommaires

1. Le buste en marbre, appartenant à l'impératrice Eugénie, fut exécuté de souvenir et terminé seulement en 1874.

2. L'original de ce dessin, dont Carpeaux avait gardé une copie de sa main, est aujourd'hui conservé au musée de Versailles.

et fortes font surgir du paysage assombri et d'une mêlée confuse de couleurs tout ce qui compose la réalité, et tout ce qui exprime l'imprévu, d'un moment dramatique : le chef arabe impassible, le cheval de l'aide de camp qui se cabre, la femme renversée à terre,

BAL COSTUMÉ AUX TUILERIES, PAR CARPEAUX

(Musée du Louvre.)

les bras tendus, gesticulant, des hommes, et, au milieu des remous, la calèche qui continue sa course.

Autant que les « fêtes galantes », cette ébauche géniale, cette « peinture de cataclysme », suivant le mot pittoresque et juste de M. Gustave Geffroy [1], montre, avec le sens du mouvement, un instinct personnel du drame joyeux ou pathétique de la couleur. Le ciel noir traversé de déchirures blanches, les éclaboussures violentes de bleu sur un fond roux, rappellent certaines tonalités du Greco.

1. Préface de la *Galerie Carpeaux*, p. 5.

Malgré le charme et la vie intense de telles ébauches, on se prend à regretter que Carpeaux n'ait pas mené un peu plus loin l'exécution de quelques-unes de ces toiles. L'homme qui avait appris à manier le pinceau en même temps que l'ébauchoir et qui, dès le temps de son séjour à Rome, peignait une toile comme la *Vue du Tibre,* avait pénétré tous les secrets du métier. L'artiste qui savait construire et modeler par larges plans un portrait, était certes capable de nous donner plus que des esquisses.

Si le temps, dans sa vie si courte et si remplie de projets, ne lui avait pas fait défaut, n'est-il pas permis de croire qu'il aurait pu devenir un très grand peintre, un rival de Manet, du moins de Manet avant sa conversion à la peinture claire [1]?

Comme Manet, il a le goût du modernisme, le sens de la vie contemporaine, l'amour de la réalité et l'instinct du style, le don de faire de l'art avec les sujets les plus familiers, avec les thèmes et les effets que dédaignaient ou proscrivaient les artistes de l'âge précédent.

Il ne craint pas plus que lui la banlieue parisienne. *Meudon* : sur la terrasse d'une de ces guinguettes qui bordent la Seine, un couple est assis, tandis que, debout au-dessous d'eux, un chanteur ambulant gratte une guitare. N'était la grâce facile du crayon qui campe en quelques traits hachurés les personnages et indique en légers frottis, rehaussés de blanc, la courbe de la Seine fermée par les coteaux de Sèvres, ne croirait-on pas voir l'esquisse d'un tableau inconnu de Manet? Ce motif de banlieue et de gaieté populaire avait séduit Carpeaux, puisqu'on retrouve dans l'album du Louvre un charmant croquis au pastel, exécuté en 1870 au même endroit.

Un dessin montre une femme au spectacle tenant sa lorgnette devant ses yeux [2]; un autre, d'une coupe et d'une composition qui étaient bien nouvelles alors, si elles furent souvent employées depuis, représente le balcon d'un théâtre où se presse une foule élégante et attentive [3]. Au temps des souffrances et de la maladie, dans ses longues nuits d'insomnie, Carpeaux se mettait souvent à la fenêtre et crayonnait des profils de maisons se détachant sur le ciel clair : les albums du Louvre et de Valenciennes contiennent plusieurs de ces nocturnes; l'un d'eux, avec ses reflets de lumières

1. On sait d'ailleurs que l'évolution de Manet, sous l'influence de Monet et des autres impressionnistes, ne se manifeste guère dans ses œuvres avant 1874.

2. Album de l'École des Beaux-Arts.

3. Album de Valenciennes.

tremblant dans l'eau de la Seine, fait penser à Whistler. Ernest Chesneau, qui vécut pendant dix ans dans l'intimité de l'artiste, assure qu'en 1867 il fut sérieusement occupé d'un tableau qu'il rêvait et qui aurait été intitulé : *Une Station d'omnibus en été*. « Le motif principal eût été le groupe des chevaux épongés au visage par un palefrenier, puis l'omnibus jaune, et la foule[1]. » A défaut d'une esquisse de cette curieuse composition, on trouve, en effet

LA MESSE DE MINUIT A ROME, PAR CARPEAUX

dans les albums de nombreuses études de chevaux. Il est même remarquable que Carpeaux, qui se plut toute sa vie à dessiner des chevaux, — troupeaux de chevaux dans la campagne romaine, combats de cavaliers, chevaux de halage, chevaux de force et de course dans tous les mouvements et toutes les attitudes, — n'en ait jamais introduit dans ses œuvres de sculpture. Il avait cependant projeté une statue équestre de *Jeanne d'Arc*, dont plusieurs croquis sont conservés à l'École des Beaux-Arts et à Valenciennes.

Il n'est pas jusqu'à une certaine affinité espagnole qui ne crée un lien entre Carpeaux et Manet. Ni l'un ni l'autre n'ont connu le musée de Madrid. Le peintre du *Guitarrero*, de l'*Enfant à l'épée* et de l'*Olympia* s'était du moins passionné pour les Espagnols du

1. *Le Statuaire J.-B. Carpeaux*, p. 150-151.

Louvre. Le petit croquis exécuté à Rome d'après le *Portrait d'Innocent X*[1] ne nous donne pas des raisons suffisantes de supposer que Carpeaux eût fait de Velazquez une étude spéciale. Son origine flamande semblait plutôt le prédestiner à subir l'influence de Rubens ; il n'est pas douteux, en effet, qu'il n'ait commencé, dès sa jeunesse, à aimer le maître d'Anvers, et qu'il n'ait su admirer, au musée de sa ville natale, le beau triptyque de *Saint Étienne*. Mais le petit homme noir « aux yeux durement brillants, aux moustaches de sergent de ville, » que virent les Goncourt, quand ils le rencontrèrent pour la première fois chez Burty en 1865, ne serait pas le seul exemple de la durable empreinte laissée au peuple des Flandres par la domination de l'Espagne. Quoi qu'il en soit, que le sang des conquérants de son pays coulât ou non dans ses veines, ce moricaud de Valenciennes est un coloriste à la manière espagnole : il cherche d'instinct la tonalité chaude, la couleur cuite, les taches éclatantes sur des dessous sombres et roux. Il pouvait avoir sur Manet la supériorité d'une construction sûre; et il joignait à cette solide vertu des facultés brillantes et diverses : le sens voluptueux de la beauté féminine et même des élégances mondaines, le don d'évoquer le tumulte des foules.

Est-il besoin de dire que cette parenté de Carpeaux avec Manet ne suppose aucune imitation? S'il faut lui chercher des initiateurs parmi les peintres de son temps, c'est bien plutôt à Ribot et à Ricard qu'il serait légitime de songer. Mais il alla tout de suite plus loin qu'eux dans le sens de la vie moderne. Le peintre qu'il fut était déjà tout formé quand il partit pour la Villa Médicis : une toile, où il se montre déjà préoccupé des effets de la lumière artificielle dans les intérieurs, et qui reste une de ses études les plus vigoureuses et les plus complètes, la *Messe de Minuit à Rome*, est datée de 1859. A cette époque, Carpeaux ignorait sans doute le nom même de Manet, qui débuta au Salon de 1861, autant qu'il ignorait Degas, quand, sur la feuille de croquis conservée au musée du Louvre, il notait dans leur vérité les poses et les mouvements des danseuses.

Tout, dans l'effort d'un grand artiste, a droit à notre étude et à notre respect. Aucun des moyens d'expression que sa pensée a choisis ou que son instinct a découverts ne saurait nous être indifférent. L'admirable beauté des vers de Michel-Ange nous révèle le même poète magnifique et tourmenté qui créa les chefs-d'œuvre fameux de la Sixtine ou de la Chapelle des Médicis. Ne retrouvons-nous pas

1. Musée de Valenciennes.

dans les écrits de Carrière ces alternatives d'éclairs et de ténèbres d'où surgissent les vérités trop subtiles ou trop intimes pour la clarté crue du plein jour? Cependant, celui qui étudie spécialement un aspect peu connu d'une œuvre ou d'un homme doit se garder d'un paradoxe commun aux amateurs d'inédit. Le soir, quand, tourné vers l'Orient, on admire les nuances délicates et voilées dont les derniers rayons teignent le ciel tendre et le paysage pâlissant, il ne faut pas oublier qu'on tourne le dos à la royale splendeur du soleil couchant. Il y a des louangeurs à côté qui ne peuvent admirer que Victor Hugo dessinateur, Napoléon administrateur ou Wagner poète, et qui seraient capables, s'ils découvraient des documents nouveaux sur Ingres violoniste, de passer sous silence l'auteur de l'*Apothéose d'Homère* ou du *Portrait de M^me^ de Senones*.

Carpeaux est avant tout un sculpteur, un des plus grands que la France ait produits. Mais on ne néglige pas ce qu'on doit à l'auteur de la *Danse*, de la *Flore*, de la *Fontaine du Luxembourg*, du *Watteau*, des bustes de *Gérôme* et de *M^lle^ Fiocre*, en disant qu'il eut des dons éminents de peintre, de même qu'on ne fait pas injure à l'un de ses plus illustres prédécesseurs, Barye, en constatant que, dans ses aquarelles et ses peintures, il a fait œuvre d'artiste original. La collection des dessins de Carpeaux est un des plus beaux parmi ces répertoires où nous cherchons la pensée frémissante d'un maître méditant son œuvre ou se livrant avec enthousiasme aux multiples suggestions de la vie. Ses peintures, même à l'état d'ébauche où trop d'entre elles furent laissées, ont une beauté qui leur est propre, et leur signification historique n'est pas indigne du nom, par ailleurs illustre, dont elles furent signées.

BACCHANALE D'ENFANTS, D'APRÈS UNE EAU-FORTE DE CARPEAUX

Paris. — Typ. Ph. Renouard, 19, rue des Saints-Pères. — 47999.

SMITHSONIAN INSTITUTION LIBRARIES
3 9088 01104 9731